Xander van Eck

Beeldenstorm in een glas? Wouter Crabeths *Bestraffing van de tempelrover Heliodorus* en Dirck Crabeths *Tempelreiniging* in de Sint Janskerk in Gouda*

De Goudse Glazen kwamen tot stand tussen 1555 en 1604, de periode rond de beeldenstorm en het begin van de Tachtigjarige Oorlog, en veel van de hoofdrolspelers in het drama van de geboorte van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden waren er als schenkers bij betrokken. Om er een paar te noemen: Philips II, Margaretha van Parma, Willem van Oranje, de Staten van Holland, de stad Amsterdam. Nergens is de overgang van het Habsburgse bewind naar de Opstand monumentaler en uitgebreider geïllustreerd dan in de Goudse Sint Jan. Nadat Gouda in 1572 naar de geuzen was overgegaan, lieten stads- en kerkbestuur de twintig 'katholieke' glazen uit de periode 1555-1571 intact, inclusief de portretten van de Spaanse koning en diens katholieke vazallen en de heiligen die hen vergezellen. Ze vulden vervolgens in de jaren 1594-1604 deze oude reeks aan met een nieuwe groep glazen die de waarden van het nieuwe protestantse bewind uitdroegen.[1]

Twee glazen uit de katholieke periode gelden sinds de zeventiende eeuw bij uitstek als symbolen van de strijd om kerk en macht: Wouter Crabeths *Bestraffing van de tempelrover Heliodorus* (1566, afb. 1) en Dirck Crabeths *Tempelreiniging* (1567, afb. 2). De lokale traditie wil dat het eerste, geschonken door hertog Erik van Brunswijk, gelezen moet worden als een aanklacht tegen de beeldenstorm, terwijl de voorstelling van het tweede, van schenker Willem van Oranje, als reactie daarop juist de katholieke misbruiken aan de kaak zou stellen.

Dit artikel zal om te beginnen tonen dat de 'politieke' interpretatie waarop tot nu toe de nadruk heeft gelegen een kern van waarheid bevat maar aanmerkelijk moet worden bijgesteld. Daarna gaat het in op de devotionele betekenis van de glazen die vanwege de aantrekkelijkheid van het beeldenstormverhaal vrijwel volledig buiten beschouwing is gebleven, maar ten tijde van de vervaardiging van de glazen van groot belang was.

De bestraffing van de tempelrover Heliodorus als katholiek manifest tegen de beeldenstorm

De verleiding om in Wouter Crabeths (ca. 1525-1589) monumentale glasraam in de Goudse Sint Janskerk met *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* een directe verwijzing naar de beeldenstorm te zien is groot. Het is gedateerd in het jaar van de beeldenstorm en het beeldt een apocrief bijbelverhaal uit dat gaat over het roven van tempelschatten. Koning Seleucus wilde die verwerven en zond zijn generaal Heliodorus om ze op te eisen. De priester Onias bad om hulp, waarna zich een wonder voltrok: een ruiter verscheen met twee jongemannen, die Heliodorus de tempel uit ranselden (2 Macc. 3: 24-26).

De compositie van de hoofdvoorstelling is onmiskenbaar ontleend aan het voorbeeld van Raphaels fresco in de Stanza d'Eliodoro in het Vaticaan, dat Wouter Crabeth kende via een prent van Dirck Coornhert naar ontwerp van Maarten van Heemskerck (afb. 3).

1
Wouter Crabeth, *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus*, 1566, gebrandschilderd glas, 1360 x 470 cm. Gouda, Sint Janskerk. Foto: Fonds Goudse Glazen.

2
Dirck Crabeth, *De Tempelreiniging*, gebrandschilderd glas, 1567, 1350 x 460 cm. Gouda, Sint Janskerk. Foto: Fonds Goudse Glazen.

Sommige variaties op het illustere voorbeeld zijn ingegeven door de dwang van het hoge verticale formaat, maar Crabeth brengt ook een aantal opzettelijke variaties aan (zoals in de houding van de op de grond liggende Heliodorus), kennelijk in een poging tot emulatie van het beroemde voorbeeld.[2]

De schenker hertog Erik II van Brunswijk-Calenberg-Göttingen (1528-1584), opgegroeid in de omgeving van Braunschweig, was Luthers opgevoed maar bekeerde zich in 1547 tot het katholicisme en stelde zijn diensten als krijgsheer ter beschikking aan wie maar betalen wilde. In de praktijk kwam het erop neer dat hij aanvankelijk veel voor Karel V deed en, nadat die in 1556 troonsafstand had gedaan, een belangrijke rol als veldheer voor Philips II zou spelen. Bij de slag van St. Quentin in 1557, waar Philips II een belangrijke overwinning behaalde op de Fransen, wist Van Brunswijk twee belangrijke gevangenen te nemen: hertog Anne de Montmorency en generaal De Saint-André. Als beloning kreeg hij van de koning de heerlijkheid van Woerden in pand. Dat Van Brunswijk als beloning voor zijn prestaties op het slagveld Woerden had gekozen was waarschijnlijk geen toeval – kennelijk wilde hij vaste grond onder de voeten krijgen als edelman in Holland. Hij bezat al sinds 1550 een huis in Den Haag en voegde in 1564 de Baronie van Liesveld door aankoop aan zijn bezittingen toe. Evenals Woerden lag Liesveld onder de rook van Gouda. In deze jaren verbleef hij er regelmatig. Dat men hem vroeg om een glas voor de Sint Janskerk was een logisch gevolg van zijn status als een van de hoogste edelen in Gouda en omstreken. Bovendien waren zowel Philips II als Woerden onlosmakelijk verbonden met Eriks *finest moment* en hij zal het toepasselijk gevonden hebben om in de nabijheid van zijn landgoed een glas te schenken pal naast dat van de koning.[3]

In de schenkersrand, het benedengedeelte van het glas, liet hij zich afbeelden als een edelman met hermelijnen mantel en de kroon die bij zijn hertogelijke waardigheid hoorde, omringd door zijn familiewapens en die van zijn voorvaderen, terwijl voor hem op de grond de tekenen van zijn veldheerschap liggen uitgestald – een gepluimde helm met vizier, ijzeren handschoenen, een schild en een zwaard (afb. 4). Een antikiserend trofeeënreliëf siert de muur erachter. Van Brunswijk knielt voor een prie-Dieu in wat een lager gelegen gedeelte van de kerkruimte lijkt te zijn. Zijn blik is naar de scene in het bovengedeelte van het glas gericht. Als patroonheilige koos hij de Heilige Laurentius, die op verschillende manieren voor hem van belang was. Om te beginnen viel de slag bij St. Quentin, Van Brunswijks *finest hour*, op 10 augustus 1557, de naamdag van de heilige, die sindsdien ook niet meer weg te denken was uit de persoonlijke devotie van Philips II en de propaganda rond diens persoon.[4] Ten tweede sluit de levensbeschrijving van de heilige goed aan bij de hoofdvoorstelling van het glas. Laurentius werd namelijk gemarteld omdat hij, als diaken van de kerk van Rome, weigerde de schatten van de kerk aan de staat uit te leveren.[5]

Van Brunswijk speelde een actieve rol in de gebeurtenissen rond de beeldenstorm van 1566. Het stadsbestuur van Woerden had, nadat de waarschuwing kwam dat beeldenstormers het op de kerken voorzien hadden, de beelden uit de Grote Kerk laten verwijderen en de deuren gesloten. Toen in september daarop de in Woerden aanwezige Lutheranen de kerk hadden ingenomen, liet Van Brunswijk de stad bezetten door soldaten en zorgde hij ervoor dat de katholieke eredienst werd hersteld.[6] Een opschrift op het glas vermeldt bovendien dat Van Brunswijk dit glas gaf 'ten behoeve van de katholieke kerk' (Catholicae religionis ergo) (afb. 4).[7] Het is de eerste maal dat op een kunstwerk in een kerk in de Noordelijke Nederlanden, de woorden 'katholieke kerk' in een opschrift worden gebruikt – voordien had men het gewoon over 'de kerk'.[8] De noodzaak om het 'katholieke' te benadrukken had ongetwijfeld te maken met de alternatieven die inmiddels voorhanden waren.

In 1713 meldde de Goudse chroniqueur Ignatius Walvis dat Van Brunswijk zijn schenking deed '(...) ter eeuwige bestraffinge der kerkschendereyen in den jaere 1566, door geheel Nederland door een dolle woede tegens de beelden enz. gepleegd (...)'.[9]



3
Dirck Coornhert naar Maarten van Heemskerck, *De verdrijving van Heliodorus*, 1549, gravure, 36,8 x 55,1 cm. Amsterdam, RPK.

Deze interpretatie van *De Bestraffing van de tempelrover Heliodorus* als een statement tegen de beeldenstorm wordt door sommigen nog steeds met instemming geciteerd.[10] Maar de ontstaansgeschiedenis van het glas noopt tot nuancering : we weten inmiddels dat de plannen voor de vervaardiging van het glas al geruime tijd voor 1566 in kannen en kruiken waren.

Uit de rekeningen van de kerkmeesters blijkt dat in september 1564 de Goudse burgemeester Dirck Willemsz en kerkmeester Jan Tin naar Liesvelt bij Schoonhoven togen, waar hertog Erik van Brunswijk op dat moment woonachtig was. Het doel van de reis was om de hertog een glas in geschenke te vragen. In 1565 (in welke maand weten we niet) reisde de Goudse glasschilder Wouter Crabeth hen achterna om het portret van Van Brunswijk te tekenen en voorbeelden van diens familiewapens op te halen. In september van dat jaar reisde Crabeth ook naar Den Haag, waar Van Brunswijk een huis aan de Kneuterdijk bezat, om hem het voltooide ontwerp ter goedkeuring voor te leggen. Die goedkeuring kwam er, want op dezelfde dag dat hij de onkosten van deze reis vergoed kreeg, ontving Crabeth ook een voorschot van honderd gulden om aan de vervaardiging van het glas te beginnen. In 1565 en 1566 kregen Wouter Crabeth en diverse werklieden (steigerbouwers, smeden etc.) bedragen uitgekeerd die te maken hadden met de vervaardiging van het glas. Op 26 januari 1567 kregen de 'knechten en de knaeps' van Wouter Crabeth een drinkgeld uitgekeerd, ten teken dat het glas voltooid was.[11] De onderwerpskeuze en de uitvoering kwamen dus geheel onafhankelijk van de beeldenstorm tot stand.

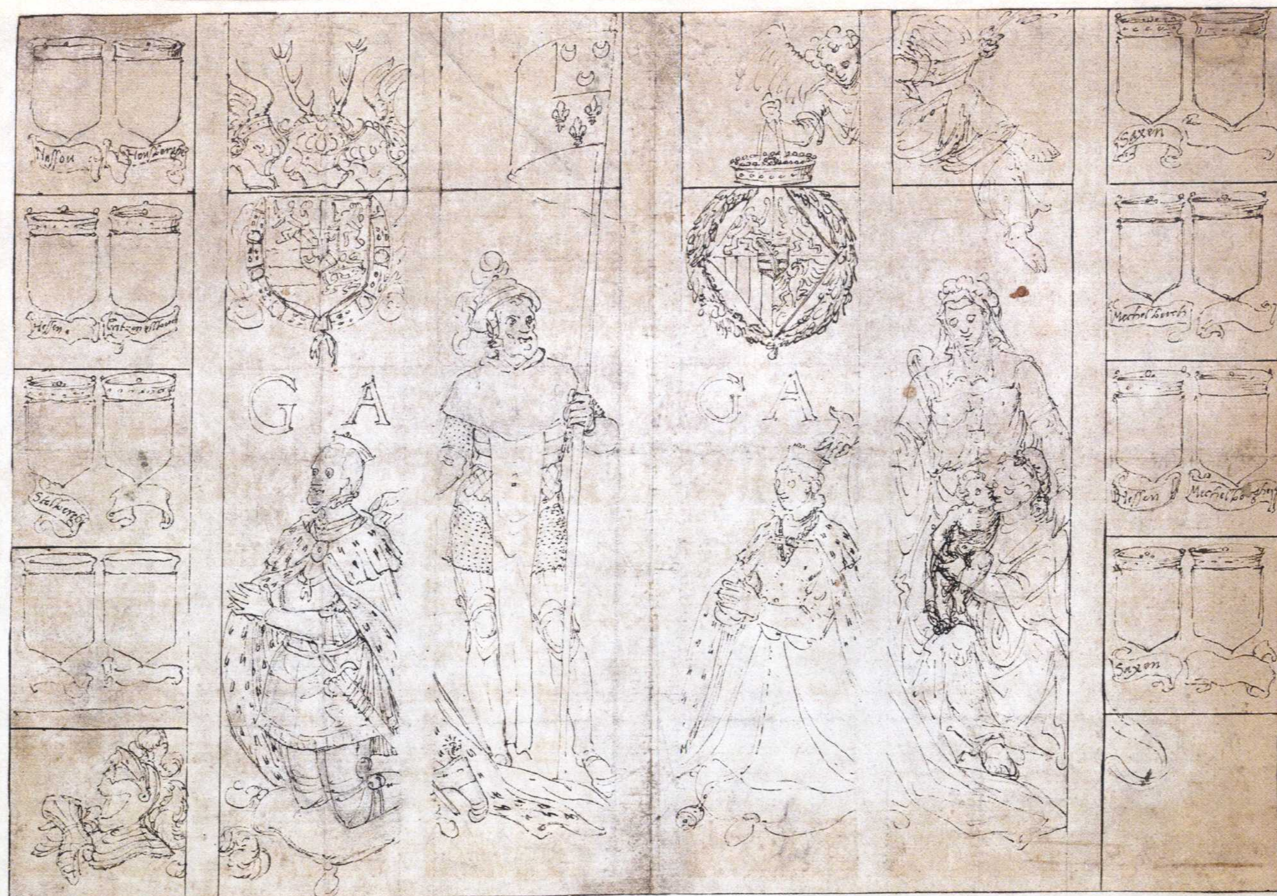


4
Wouter Crabeth, Schenkersrand met inscriptie (detail van afb. 1).

Willem van Oranje, de *Tempelreiniging* en het gereformeerde stadsbestuur in de zeventiende eeuw

De Tempelreiniging van Dirck Crabeth (afb. 2) bevindt zich in de oostwand van het koor aan de zuidzijde bij de uitgang van de kooromgang, en fungeert dus als pendant van *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* op de corresponderende plek aan de noordzijde van het transept. De *Tempelreiniging* wordt door de eerdergenoemde Goudse kroniekschrijver Walvis geïnterpreteerd als het protestantse 'antwoord' van schenker Willem van Oranje op Van Brunswijks glas: 'Inmiddelijk na dit liet de Prince van Orangien, *Wilhem de eerste,* in't jaar 1567, door Dirck Crabeth, een glas tekenen en schilderen, waar in de Heere Iesus te zien, doende is met de koopers en verkoopers ten Tempele uit te drijven (...) Het zeggen is dat *Prins Wilhem* de verbeelde historie tot een stekeligen schok 't glas van den *Hertog van Brunswijk* (...) zoude uitgezocht hebben'.[12] Met andere woorden: waar Van Brunswijk met zijn glas fulmineerde tegen degenen die het op de kerkschatten hadden voorzien, had Oranje het juist voorzien op de geldbeluste en corrupte types die de Roomse kerk bevolkten.

Walvis houdt een slag om de arm: 'het zeggen is', schrijft hij, met andere woorden: als ik lieg, lieg ik in commissie. Inderdaad heeft twintigste-eeuws archiefonderzoek ook in dit geval aangetoond dat Walvis niet juist was ingelicht. Al in of vlak voor 1562 had Willem van Oranje toegezegd de kosten voor het glas voor zijn rekening te nemen. In januari van dat jaar namelijk tekende Wouter Crabeth in Den Haag zijn portret. In 1565 begon men steigers te bouwen zodat het glas geplaatst zou kunnen worden, in mei van dat jaar werden ook modellen voor de familiewapens van Oranje gekocht en nog een paar maanden later kreeg Dirck Crabeth honderd gulden uitgekeerd 'op goede rekeninge van 't glas dat hij onderhanden heeft van myn heer de prins.' Vervolgens kwamen de werkzaamheden een paar jaar stil te liggen, waarna het glas pas in 1569 werd geplaatst.



5
Dirck Crabeth, Ontwerp voor de schenkersrand van *De tempelreiniging*, ca. 1564, pentekening in zwarte inkt, 29,0 x 40,9 cm. Amsterdam, Amsterdam Museum.

In de rekeningen betreffende die laatste fase wordt niet meer naar de naam of de titel van de schenker verwezen. Ook werd zijn geplande portret in de schenkersrand, samen met dat van zijn vrouw Anna van Saksen, niet gerealiseerd.[13] Dankzij een ontwerptekening voor de schenkersrand weten we dat het de bedoeling was geweest Willem van Oranje en zijn vrouw knielend af te beelden, met als patroonheiligen Willem van Aquitanie en de Heilige Anna (afb. 5).

Ongetwijfeld is de verwijdering tussen Willem van Oranje en het Habsburgse huis de oorzaak van deze gang van zaken. Het is daarbij mogelijk dat een ruzie tussen Margaretha van Parma en de prins, uitgerekend betreffende het voorkomen van een beeldenstorm in Gouda, een rol heeft gespeeld. Het Goudse stadsbestuur had namelijk aan Margaretha van Parma toestemming gevraagd om 300 huursoldaten te werven om de stadspoorten te bewaken in geval beeldenstormers zouden proberen de stad in te komen. Margaretha gaf die toestemming en de soldaten werden gehuurd, tegelijkertijd met de driehonderd die Erik van Brunswijk huurde ter verdediging van Woerden. Willem van Oranje, nog steeds stadhouder van Holland, kreeg dit via een gerucht te horen hetgeen hem, getuige een brief die hij schreef aan de landvoogdes, diep beledigde.[14]

De beslissing om de schenkersrand niet te realiseren had tot gevolg dat er geen glas was voor een groot stuk aan de onderzijde van de raamopening; dit gedeelte werd 'toegemetseld'.[15] Deze situatie bleef bestaan tot halverwege de zeventiende eeuw, toen de toenmalige vroedschap van Gouda besloot dit vlak alsnog van gebrandschilderd glas te laten voorzien, nu met de familiewapens van haar eigen 28 leden, waaronder ook de vier burgemeesters van de stad (afb. 6). De uitvoering werd in handen gegeven van Daniel Tomberg (1603-1678), de toenmalige opzichter over de Goudse Glazen.[16] Bij deze gelegenheid werd ook, te midden van de familiewapens, een cartouche toegevoegd met een in het Latijn gesteld gedicht dat een antikatholieke strekking aan de hoofdvoorstelling geeft.



6
Daniel Tomberg, Schenkersrand met familiewapens van Goudse vroedschapsleden, 1657 (detail van afb. 2).

Het luidt, in vertaling, als volgt:

God wil geëerd worden met een zuiver hart in een heilige tempel.
Christus maant, met zijn zelfgemaakte zweep,
de ongelovigen om voortaan deze kerk te mijden.
De drempel van een heilige tempel dient alleen te worden overschreden voor gebed.
Weg hier, stank, vee, geld, duiven, dienaars van de Paus.
Rome, het stadsbestuur verdoemt uw riten en uw priesters.
Hiervan getuigt ieder vroedschapslid met zijn familiewapen
1657.[17]

Het vee, het geld, de duiven en met een beetje synesthetische fantasie zelfs de stank komen voor op het glas, maar de 'dienaars van de paus' zijn nergens te bekennen - ze zijn handig aan de opsomming toegevoegd om de voorstelling met terugwerkende kracht van een protestantse lading te voorzien. De tekst wordt omlijst door takken van een sinaasappelboom die verwijzen naar het Huis van Oranje – ongetwijfeld een herinnering aan de voorgenomen schenking door Willem de Zwijger, wiens betrokkenheid ondanks de onfortuinlijke afloop niet uit het Goudse collectieve geheugen verdween. Hoewel de verhouding tussen Gouda en het huis van Oranje niet altijd over rozen was gegaan, bleef men er trots op het feit dat Gouda in 1572 als eerste grote stad 'naar de prins was overgegaan.'[18] Ook in de eerste gids van de Goudse Glazen, geschreven in 1639 door kerkmeester Dirck Gerritsz. Hopcooper (maar pas gepubliceerd in 1681) zien we dat de prins met terugwerkende kracht alsnog als schenker te boek wordt gesteld.[19]

Door middel van het gedicht en de takken van de Oranjeboom vond dus een soort eerherstel plaats, en werd tevens het onwelgevallige feit verdoezeld dat Oranje ten tijde

van de schenking nog katholiek was. Het gedicht is de eerste getuigenis op schrift van de visie die de discussie over deze glazen eeuwenlang zou beheersen en een grote verspreiding kreeg toen Conrad Busken Huet in *Het Land van Rembrand* (1882-1884) het oude verhaal nog eens opdiste, maar niet zonder eerst de mogelijke verbanden tussen bijbelse voorstellingen en de geschiedenis te problematiseren: 'Het kenmerkt de Noordnederlandsche glasschrijverij der zestiende eeuw, dat zij op eene levende betrekking tusschen de kunst en de toenmalige tijdsomstandigheden wijst.' Hij vervolgt dat dat heel duidelijk is in de glazen uit de protestantse tijd, waarin we bijvoorbeeld het Ontzet van Leiden zien uitgebeeld, maar, zegt hij: 'Ik denk echter aan (...) andere, minder rechtstreekse wenken van dien aard.' Hij noemt eerst het grote transeptglas van koning Philips II, geschonken in 1557, dat uit een onderschrift laat blijken dat de Spaanse vorst destijds in de Nederlanden nog als Pater Patriae werd gezien, en slaat dan toe dan met een passage over onze twee glazen. Na eerst Walvis' beschrijving van *De Bestraffing van de tempelrover Heliodorus* te hebben geparafraseerd zegt hij:

> 'Heet van de naald droeg [Willem van Oranje] in 1567 Dirck Crabeth het vervaardigen van een pendant of tegenstuk op: een raam voorstellend hoe tweehonderd jaren na het tegenhouden van Heliodorus door den engel, Jezus zelf de geldwisselaars, veehandelaars, en vogelkoopen, met zweepslagen uit het jeruzalemsche heiligdom verdreef (...). De repliek was te gevoeliger, de toespeling op de misbruiken van het katholicisme te scherper, omdat het raam bestemd was voor eene roomsche kerk, en de prins van Oranje op dat tijdstip nog niet geacht kon worden voorgoed met het katholicisme gebroken te hebben.'[20]

Busken Huet was een voormalig hugenoots predikant die van zijn geloof viel en zich ontwikkelde tot de scherpste criticus van Nederland en met *Het land van Rembrand* een impuls wilde geven aan de nationale trots. Het beeld van Willem van Oranje als vrijdenker en criticus binnen de kerk was voor hem kennelijk aantrekkelijk genoeg om de traditionele Goudse lezing overeind te willen houden. Dat de religieuze affiliatie van de prins een probleem was zag hij getuige bovenstaand citaat wel, maar hij redeneerde het virtuoos weg; dat het bovendien ondenkbaar zou zijn geweest om in een katholieke kerk, te midden van de glazen geschonken door Philips II, Margaretha van Parma en hun vazallen, een monumentaal kunstwerk als antikatholiek manifest te plaatsen kwam kennelijk niet in hem op.[21]

De politieke boodschap van het paar *Heliodorus-Tempelreiniging*

Pas een eeuw later zou de moderne kunstgeschiedenis afrekenen met deze hardnekkige legende. In 1986 wees Wouter Kloek er in de catalogus van *Kunst voor de beeldenstorm* terecht op dat beide hier besproken schenkingen niet voortkwamen uit zuiver individuele initiatieven, maar behoorden tot een groter geheel van glasschenkingen in het transept van de Sint Janskerk: 'In iconografisch opzicht behoren deze twee voorstellingen tot een schema, waarin de verdediging van de kerk centraal staat, de Kerk, waarvan de institutie in het 'Koningsglas' is weergegeven,' meende hij.[22] Het onderstaande kan worden beschouwd als een verdere invulling van deze rake, maar summiere typering.

Het twintig meter hoge, door Philips II in 1557 geschonken 'Koningsglas' (1557) in de noordwand van het transept bestaat uit drie onderdelen: een bovenvak met de *Tempelwijding van Salomo,* een middenvak met *Het Laatste Avondmaal* (afb. 7) en een benedenvak met een cartouche met inscriptie, geflankeerd door allegorische figuren. Het bovenste vak laat de grootse koning uit het Oude Testament zien als een devoot vorst die wordt geprezen door het volk tijdens de inwijding van de Tempel in Jeruzalem. Door middel van inscripties wordt de identificatie van Philips II met Salomo expliciet gemaakt.

7
Dirck Crabeth, *De tempelwijding van Salomo en het Laatste Avondmaal*, 1557, gebrandschilderd glas, 1970 x 460 cm. Gouda, Sint Janskerk. Foto: Fonds Goudse Glazen.

8
Wouter Crabeth, *Het offer van Elia en de Voetwassing*, 1562, gebrandschilderd glas, 1880 x 460 cm. Gouda, Sint Janskerk. Foto: Fonds Goudse Glazen.





Tekstrollen boven Salomo's baldakijn halen de woorden van God de Vader aan als hij Salomo aanspoort om in de voetsporen van zijn vader David te treden zodat zijn troon tot in eeuwigheid zal stralen als de zon; in het onderste vak van het glas wordt een parallel getrokken met de vader-zoonrelatie van Philips en Karel V en staat vermeld dat (ook) Philips' troon in de eeuwigheid zal stralen als de zon. Terwijl we in het bovenvak Salomo zien knielen op een bordes als hij het offer brengt ter wijding van de Tempel, zien we in het middenvak Philips II en zijn vrouw Mary Tudor knielen bij de tafel van het Laatste Avondmaal.[23]

Er is dus een onmiskenbaar verband tussen de Oudtestamentische scene en de actualiteit van dat moment – Salomo is ingezet als rolmodel van Philips II. In het glas van Margaretha van Parma, dat zes jaar later (1563) werd voltooid, gebeurt iets soortgelijks. Er zijn weer drie segmenten. In het bovenvak staat het *Offer van Elia* (afb.8) afgebeeld, in het middengedeelte de Voetwassing,en beneden een portret van de schenkster en een inscriptie. Elders heb ik betoogd dat *Het Offer van Elia*, waarin de Baal-priesters tevergeefs proberen hun God te bewegen hun offer te aanvaarden, laat zien dat Margaretha van Parma God aan haar zijde wist bij het bestrijden van de ketters, zodat de eenheid in de kerk kon zou worden hersteld. Zij wist zich bovendien gesteund door haar patroonheilige St. Margaretha, die haar in de schenkersrand vergezelt en haar voet zet op de duivel die haar in de gedaante van een draak kwam lastigvallen in haar cel, en die ze versloeg door hem een crucifix voor te houden. De religieus-politieke strekking van Margaretha als verdedigster van het geloof wordt nog eens onderstreept in een inscriptie op de schenkersrand, waarin staat dat ze de zuster is van de 'Rex Catholicus' Philips II, en de kerkelijke riten trouw observeert.[24]

Het opschrift CATHOLICAE RELIGIONIS ERGO op Van Brunswijks glas met *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* is al een aanwijzing dat dit glas een soortgelijke lading heeft als de twee Habsburgse glazen. Dat het onderwerp inderdaad in zestiende-eeuwse katholieke kringen in verband werd gebracht met de verdediging van de katholieke kerk tegen kwalijke invloeden van buitenaf, blijkt uit de geschriften van Anna Bijns (1493-1575). Die laten zien dat het ook al vóór 1566 voor de hand lag om de onrust in de kerk die werd veroorzaakt door de reformatie, te koppelen aan het verhaal van Heliodorus.

Bijns was een Antwerpse schoolmeesteres die in haar gedichten het katholieke geloof verdedigde tegen de reformatie. Ze liet tijdens haar leven driemaal een boek verschijnen: in 1528, in 1548 en 1567. Allemaal kenden ze diverse herdrukken. In haar tweede en derde bundel voerde ze Heliodorus diverse malen ten tonele. Telkens noemt ze hem in een adem met andere tempelschenders zoals Nicanor (1 Macc. 7: 26-34, 2 Macc. 3) en Antiochus (1 Macc. 1: 21-24) of ketters zoals 'Achabs logenachtighe Baals propheten'.[25] Eenmaal laat ze een verwijzing naar Heliodorus vergezeld gaan van een smeekbede aan God om weer eens ouderwets in te grijpen:

'Hoe compt dat ghy nu gheen weerstant en doet?
Den gheenen die u dienaars bedroeven (...)
Laet hen Heliodorus gheesselen proeven
Datse niet een vel aen haer lijff en houwen'[26]

Ongetwijfeld doelt Bijns hier op ketterij in het algemeen, maar het is niet uitgesloten dat ze meer in het bijzonder ook dacht aan daadwerkelijke kerkroof en vernietiging van de inventaris van katholieke kerken. Al sinds 1525 waren op veel plaatsen in Europa (zoals in verschillende Duitse gebieden waar de Lutherse kerk zich vestigde en in Zurich onder leiding van Zwingli) kerken gezuiverd van altaren, beelden, schilderijen en liturgische voorwerpen.[27] Dat Van Brunswijk juist in de maanden dat dit kunstwerk zijn voltooiing naderde de kans kreeg zijn trouw aan Rome nog eens ondubbelzinnig te bewijzen door in Woerden de lutheranen uit de plaatselijke St. Petruskerk te jagen,

was toeval. Weliswaar een toeval dat ongetwijfeld reeds door hemzelf en zijn tijdgenoten met *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* in verband zal zijn gebracht, maar dat uit de aard der zaak geen deel uitmaakte van de conceptie van het werk.

Als er dus een religieus-politieke betekenis aan dit glas gehecht moet worden – en daar is, gezien de iconografie van de naburige glazen alle reden voor - komt die ongetwijfeld globaal overeen met de manier waarop Bijns het verhaal van Heliodorus interpreteerde: als een algemene aanklacht tegen alle hervormingsgezinde tendensen die halverwege de zestiende eeuw de eenheid van de katholieke kerk bedreigden. Deze boodschap werd niet tegengesproken maar juist versterkt door de *Tempelreiniging*, die immers evenals *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* kon worden gezien als een bijbels voorbeeld voor het verwijderen van ongewenste elementen uit de kerk.[28]

Typologie en devotie

Bij alle aandacht die in de literatuur tot nu toe is besteed aan de veronderstelde religieus-politieke lading van de twee glazen, wordt doorgaans vergeten dat het hier gaat om kerkelijke werken die ook, en misschien wel in de eerste plaats, een devotionele strekking hadden. Als een Oudtestamentische en een daarop formeel gelijkende Nieuwtestamentische scene naast elkaar worden gezet spreken we van typologisch verband. In de traditionele (Middeleeuwse) typologie vervult de tweede voorstelling de belofte of profetie die ligt besloten in de eerste. Op die manier werd de 'Concordia Testamentorum' gedemonstreerd, de harmonie tussen de Testamenten, waarmee het waarheidsgehalte van beide werd gegarandeerd. De manier waarop in de Goudse Glazen met de typologie is omgegaan verschilt zoals we zullen zien van de traditionele gang van zaken: het gaat hier eerder om het overtreffen van het Oudtestamentische verhaal door het Nieuwtestamentische.

Zowel in het Koningsglas als in het glas van Margaretha van Parma speelt de typologie een belangrijke rol. Op het bordes van Salomo staan bijvoorbeeld de woorden 'Ecce Salomo hic' (Zie Salomo is hier) en in Christus' aureool (afb. 7) staat 'Ecce plusquam Salomo hic' (Zie meer dan Salomo is hier). Beide zinsneden zijn afkomstig uit een passage in het evangelie van Mattheus, waarin de Schriftgeleerden Christus om een teken vragen, en Christus dit weigert, omdat hij 'meer is dan Jona' en 'meer dan Salomo'. Het belang dat de bedenkers van het iconografisch programma aan deze passage hechtten wordt benadrukt door een kleiner glas naast het Koningsglas, hoog in de oostwand van het transept, dat de profeet Jona toont die uit de walvis stapt, terwijl hij de woorden 'Zie, meer dan Jona is hier' spreekt. De boodschap dat Christus, buiten zijn eigen optreden, geen tekenen van node heeft, wordt nog eens dunnetjes overgedaan in de Avondmaalsscene van het Koningsglas, waar de apostel Philips, die als patroonheilige achter de koning staat, aan Christus eveneens om een teken vraagt ('Heer, toon ons de Vader'), waarna Christus hem antwoordt: 'Wie Mij ziet, ziet de Vader' (afb. 7).[29]

Evenals in het Koningsglas verwijst de Oudtestamentische scene in het glas van de landvoogdes (*Het Offer van Elia*, afb. 8) niet alleen naar de actuele idealen en doelen van de schenker, maar is zij ook een opstapje naar de devotionele strekking van de Nieuwtestamentische voorstelling eronder, in dit geval de *Voetwassing* (afb. 8). Op de muur van de ruimte waar deze plaatsvindt zijn reliëfs met episodes uit het boek Exodus te zien. De *Voetwassing*, waarbij Jezus aan zijn discipelen een nieuw gebod geeft ('hebt elkander lief') wordt dus afgezet tegen de wrekende God van het Oude Testament (*Offer van Elia)* en de Wet van Mozes.

Wim de Groot en Jan van Damme hebben laten zien dat de Friese humanist Viglius van Aytta, president van de Geheime Raad en daarmee de hoogste ambtenaar aan het Brusselse Hof, bij de totstandkoming van de glazen een centrale rol speelde. Hij bemiddelde tussen het Hof en de stad Gouda betreffende de Habsburgse schenkingen en heeft zich ongetwijfeld ook met het bepalen van de iconografie bemoeid.[30] Hij moet zich daarbij bediend hebben van het advies van katholieke geleerden die werkten of waren



9
Dirck Coornhert naar Maarten van Heemskerck, *De tempelreiniging*, 1548, gravure, 24,8 x 19,5 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

opgeleid aan de universiteit van Leuven. De theologische faculteit van Leuven fungeerde als de belangrijkste denktank voor het Hof als het ging om het ontwerpen van maatregelen om de katholieke kerk te ondersteunen en de protestantisering een halt toe te roepen.[31] Een van de belangrijkste projecten was hernieuwde bijbelstudie, gestoeld op Erasmus' humanistische methode, met dien verstande dat in Leuven alle onderzoek tot doel had de positie van de katholieke kerk te versterken. Daarbij richtten de theologen zich niet alleen op de zuivere bijbeltekst maar ook op de geschriften van de vroege kerkvaders, waarbij Augustinus veruit favoriet was.[32] Vandaar ook de hernieuwde belangstelling voor de typologie, waarvan Augustinus de belangrijkste grondlegger was. Ze begonnen Augustinus' benadering van de verhouding tussen de testamenten te lezen op een manier die afweek van het Middeleeuwse gebruik van de typologie, dat er vooral op gericht was aan te tonen dat de profetieën uit het Oude Testament in het Nieuwe Testament vervuld werden. De Leuvense geleerden hadden meer oog voor het overtroffen worden van het Oude Testament door het Nieuwe waarop Augustinus vaak de nadruk legt.[33]

Naar analogie van de manier waarop de devotionele boodschap van het Koningsglas en het glas van de landvoogdes werd geconstrueerd, kunnen we ons tenslotte afvragen wat de *Tempelreiniging* de toeschouwer over Christus te zeggen had. Het verhaal van de tempelreiniging wordt verteld in alle evangelies, maar Johannes is het meest uitgebreid in zijn beschrijving (Joh. 2:13-22) en het is deze versie die door Dirck Crabeth is gevolgd. Tegen Pascha aangekomen bij de tempel te Jeruzalem, ziet Christus geldwisselaars en verkopers van ossen, duiven en schapen. Hij maakt een zweep van touw, ranselt erop los, gooit de tafels van de handelaars om en verjaagt ze allemaal, waarbij hij zegt: 'Maak Mijn Vaders huis niet tot een verkoophuis.'

Voor de energieke houding van de Christusfiguur, frontaal en met de zweep in aanslag (afb. 2), nam Dirck Crabeth een voorbeeld aan Maarten van Heemskerck (afb. 9),[34] maar hij verminderde de dynamiek van diens prent door Christus te omringen met statische figuren. Waar bij Van Heemskerck alle dierenverkopers en geldwisselaars struikelend over elkaar een goed heenkomen zoeken, zit bij Crabeth een geldwisselaar nog rustig aan zijn tafel, en kijken de omstanders, waarvan een aantal vanwege hun hoofddeksels herkenbaar zijn als Joden, op zijn hoogst een beetje verstoord of verontwaardigd, terwijl een aantal met elkaar lijkt te redetwisten.

Dit redetwisten verwijst naar het vervolg van de bijbelpassage uit het evangelie van Johannes, als de Joden aan Christus vragen: 'Welk teken toont Gij ons, dat Gij dit moogt doen?' Christus antwoordt: 'Breekt deze tempel af en binnen drie dagen zal Ik hem doen herrijzen.' Daarmee verwijst hij naar zijn eigen wederopstanding: 'Hij sprak van de tempel Zijns lichaams.' Christus benadrukt dat het hem niet om het gebouw gaat, maar om de spirituele houding van de mens die alleen Christus nodig heeft. De parallel met de opbouw van de devotionele boodschap in het Koningsglas en het glas van de landvoogdes is duidelijk. Wederom zien we een Oudtestamentische scene met een actief ingrijpen van God – in dit geval *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* - die wordt gevolgd door een optreden van Christus, die aan twijfelaars duidelijk maakt dat er met Zijn komst een nieuw tijdperk is aangebroken, en dat de mensheid buiten wat Hij zelf zegt en doet geen enkel teken meer hoeft af te wachten.

De twee glazen die het hoofdonderwerp van dit artikel vormen refereerden dus wel degelijk aan de strijd tussen de katholieke kerk en de reformatie, maar op een minder anekdotische wijze dan lang werd gedacht. Ze maken deel uit van een majestueus ensemble van contra-reformatorische kunst, een kunst die vaak de nadruk legde op de strijd van de katholieke kerk tegenover de reformatie, maar waarvan het belangrijkste doel altijd was om het kerkvolk terug te leiden naar de devotionele hoofdzaken, om zo de Rooms-katholieke kerk van binnenuit te versterken.[35]

NOTEN

* Dit artikel maakte deel uit van de winnende inzending voor de gouden penning van Teylers Tweede Genootschap, uitgereikt op 7 nov. 2014.

1 Zie X.van Eck, 'The Gouda windows: a coherent whole?', in: Zs. Van Ruyven-Zeman e.a., *The cartoons of the Sint Janskerk in Gouda*, Delft 2011, pp. 34-49.

2 X. van Eck, C. Coebergh-Surie en A. Gasten, *The windows of Dirck and Wouter Crabeth*, Corpus Vitrearum The Netherlands, dl. II, Amsterdam 2002, pp. 114-115. Zie voor de prent van Coornhert: I.M. Veldman en G. Luijten, *The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Maarten van Heemskerck*, 2 dln., Roosendaal 1993-1994, nr. 236.

3 W. Kunze, cat. tent., *Leben und Bauten Herzog Erichs II. von Braunschweig-Lüneburg*, Neustadt am Rübenberge (Schloss Landestrost) 1993, p. 112.

4 W. de Groot (ed.), *The Seventh Window. The King's Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda*, Hilversum 2005, pp. 169-180.

5 J. Hall, *Hall's iconografisch handboek*, onder redactie en met aanvullingen van Ilja M. Veldman en Leendert D. Couprie, Hilversum 1992, p. 202.

6 Kunze 1993 (noot 3), p. 125.

7 Van Eck, Coebergh-Surie en Gasten 2002 (noot 2), p. 109.

8 Vgl. bijv. de website Medieval Memoria Online, www.memo.hum.uu.nl, die een zo compleet mogelijke inventaris nastreeft van alle kunstwerken met een memoriefunctie in de Late Middeleeuwen in Noord-Nederland, waarbij ook opschriften worden gecatalogiseerd.

9 I. Walvis, *Geschiedenis van der Goude*, 2 dln., Leiden 1713, dl. II, p. 73. Het citaat luidt in zijn geheel als volgt: 'Ontrent de glazen viel in't volgende jaar niets voor, doch ter eeuwige bestraffinge der kerkschendereyen in den jaere 1566, door geheel Nederland door een dolle woede tegens de beelden enz. gepleegd, deed de Hertog *Erik van Brunswijk* den hemelwraak aan den Tempelschender *Heliodorus* door Gods Engel genoomen, in't glas door Wouter Crabeth (...) tot op heden dezer kerke bezichters bespiegelen.'

10 Zie bijv. Kunze 1993 (noot 3), pp. 14, 122-125.

11 Van Eck, Coebergh-Surie en Gasten 2002 (noot 2), p. 114.

12 Walvis 1713 (noot 9), dl. II, p. 74.

13 Van Eck, Coebergh-Surie en Gasten 2002 (noot 2), p. 121 en p. 152, noten 510-516.

14 Zie R. Fruin, *Uittreksel uit Francisci Dusseldorpii Annales 1566-1616*, Den Haag 1893, p. 15 (verslag van de gebeurtenissen in Gouda) en de briefwisseling tussen Margaretha van Parma en Willem van Oranje, gepubliceerd in: G. Groen van Prinsterer, J.T. Bodel Nijenhuis, F.J.L. Krämer en C.H.T. Bussemaker, *Archives ou correspondance inedite de la Maison Orange-Nassau*, 5 series, Leiden 1835-1915, 1e serie, dl. 2, p. 323.

15 Van Eck 2011 (noot 1), p. 39.

16 Zs. Van Ruyven-Zeman, *Stained Glass in the Netherlands before 1795*, Corpus Vitrearum The Netherlands IV, 2 dln., Amsterdam 2012, dl. II, pp. 476, 522-523.

17 Van Eck, Coebergh-Surie en Gasten 2002 (noot 2), pp. 117-118.

18 P.H.A.M. Abels e.a. (red.), *Duizend jaar Gouda. Een stadsgeschiedenis*, Hilversum 2002, p. 333

19 (D.P. Hopcooper), *Beschryvinge en Uytlegginge der Konstrijcke Glasen, Binnen de Groote en Heerlijcke St. Janskerck tot Gouda*, Gouda 1681.

20 C. Busken Huet, *Het land van Rembrand*, 2 dln., Haarlem 1882-1884, dl. I, pp. 515-516. Het volledige citaat luidt als volgt: 'De jeruzalemsche tempelroof van den syrischen Heliodorus, door Wouter Crabeth, is eene zelfstandige bewerking van hetzelfde onderwerp als door Rafael voor eene der stanza's van het Vatikaan gekozen was. Het Goudsche raam was een geschenk van zekeren hertog Erik van Brunswijk, heer van Woerden, in zijn jeugd goed lutheraan, later goed roomsch. De uitvoering had plaats in het beeldenstormersjaar 1566, en door de keus der stof wilde de schenker te kennen geven dat hij dit bedrijf der ikonoklasten als strafwaardige heiligschennis aanmerkte.
Willem de Zwijger hoorde hiervan, en vond 's hertogs kritiek blijkbaar ongepast of onvolledig. Heet van de naald droeg hij in 1567 Dirck Crabeth het vervaardigen van een pendant of tegenstuk op: een raam voorstellend hoe tweehonderd jaren na het tegenhouden van Heliodorus door den engel, Jezus zelf de geldwisselaars, veehandelaars, en vogelkoopen, met zweepslagen uit het jeruzalemsche heiligdom verdreef.
De repliek was te gevoeliger, de toespeling op de misbruiken van het katholicisme te scherper, omdat het raam bestemd was voor eene roomsche kerk, en de prins van Oranje op dat tijdstip nog niet geacht kon worden voorgoed met het katholicicsme gebroken te hebben.
Goedaardige en welopgevoede humor, aan den anderen kant, welke polemiseerde met gekleurd glas, en een vreedzaam kunstenaar als tusschenpersoon bezigde. Onschadelijker en wellevender dan de polemiek met de pen, later tusschen den prins en den spaanschen koning gevoerd.'

21 Tot Busken Huets verdediging kan, behalve dat hij een mooi boek schreef met een krachtige visie, nog worden aangevoerd dat hij nog geen toegang had tot alle archivalische gegevens waarover wij tegenwoordig beschikken. Vgl. E.H. Kossmann, 'De Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst bij de historici', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief*, Heerlen 1992, pp. 280-298.

22 W. Th. Kloek, W. Halsema-Kubes en R.J. Baarsen, *Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam 1986, p. 116; Zie verder X. van Eck en C. Coebergh-Surie, " 'Behold, a greater than Jonas is here:' the iconographic program of the stained-glass windows of Gouda, 1552-72", *Simiolus* 25 (1997), pp. 5-44 en J. Pollmann, 'The cleansing of the temple. Church space and its meanings in the Dutch Republic', in: J.P. Paiva, *Religious Ceremonials and Images. Power and social meaning (1400-1750)*, Coimbra 2002, pp. 177-189. De jurist A.A.J. Rijksen, archivaris van de Sint Janskerk, gaf een genuanceerde beschrijving van de wording van *De Tempelreiniging*. Hij bracht het echter niet in verband met *De bestraffing van de tempelrover Heliodorus* en ging ook niet in op de hier behandelde passages uit Walvis en Busken Huet. Zie A.A.J. Rijksen, *Gespiegeld in kerkeglas*, Lochem 1947, pp. 43-50.

23 Van Eck, Coebergh-Surie en Gasten 2002 (noot 2), pp. 79-84.

24 X. van Eck, 'Margaret of Parma's gift of a window to St. John's church in Gouda and the art of the early Counter-Reformation in the Low Countries', *Simiolus* 36 (2012), pp. 66-84.

25 A. Bijns, *Tweede boeck vol schoone ende constige refereynen*, Antwerpen 1548, p. 118.

26 Bijns 1548 (noot 25), p. 41.

27 W. Freedberg, 'De kunst en de beeldenstorm, 1525-1580. De Noordelijke Nederlanden', in: J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes, W. Th. Kloek (red.), cat. tent.*Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, pp. 39-84, spec. p. 40.

28 Deze opmerking wordt meestal gemaakt in relatie tot de vele versies die El Greco vanaf de jaren 1560 van dit onderwerp maakte voor de katholieke kerk en verzamelaars. Zie bijv. E. Waterhouse, 'Some painters and the Counter-reformation before 1600', *Transactions of the Royal Historical Society* 22 (1972), pp. 103-118; E.A. Maré, 'El Greco's paintings (1560-1576) based on bible texts', *Acta Theologica* 29 (2009), pp. 61-80, spec. pp. 72-76.

29 Van Eck, Coebergh-Surie en Gasten 2002 (noot 2), pp. 80-82.

30 De Groot 2005 (noot 4), pp. 131-152.

31 Van Eck 2012 (noot 24), p. 82.

32 W. François, 'Augustine and the Golden Age of biblical scholarship in Louvain (1550-1650)', in B. Gordon and M. McLean (red.), *Shaping the Bible in the Reformation: Books, Scholars and Their Readers in the Sixteenth Century*, Leiden 2012, pp. 235-289.

33 Van Eck 2012 (noot 24), p. 82.

34 Veldman en Luijten 1993-1994 (noot 2), nr. 282.

35 Zie bijv. E. Mâle, *L'art réligieux après le Concile de Trente*, Parijs 1928 (passim) en J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de Christelijke kunst*, Nijmegen 1992, pp. 231-276.

SUMMARY

Iconoclasm in a glass? Wouter Crabeths 'Scourging of Heliodorus' and Dirck Crabeths 'Cleansing of the Temple' in Gouda's Sint Janskerk

Two monumental stained-glass windows, *The Scourging of Heliodorus* (1566) (fig. 1) by Wouter Crabeth (ca. 1535-1585) and *The Cleansing of the Temple* (1567) (fig. 2) by his older brother Dirck Crabeth (ca. 1525-1574), occupy the eastern walls of the transept of Gouda's Sint Janskerk, to the left and right of the ambulatory. They were part of the ambitious decoration campaign that started after the church was gutted by a fire in 1552. By the time the Sea Beggars took Gouda in 1572, twenty monumental windows had been realized. Although heavily restored, the ensemble survives until today.

Clearly, the *Heliodorus* and the *Cleansing of the Temple* form a typological pair. The former tells the apocryphal story of general Heliodorus who comes to claim the treasures of the Temple, upon which the priest Onias prays to God, who sends an angel and a heavenly horseman to whip the general out (2 Maccabees 3,: 24-26). The composition is based on Raphaels version, which the glass painter knew through a print by Coornhert after Maerten van Heemskerck (fig. 3). It was donated by Erick of Brunswick II, a German count brought up in the Lutheran faith. He converted to Catholicism as an adult and became a staunch defender of that religion and a close ally of Philip II. Among his greatest achievements was the capture of the highest ranking generals of the French army at the battle of St. Quentin in 1557. The king then made him Lord of Woerden, a town next to Gouda, where Eric started to live with his mistress, far from his estranged wife in Germany. The donation of this window in Gouda confirmed his newfound prominence in Holland and his closeness to Philip II, who in 1557 had donated the magnificent window in the North wall of the transept (fig. 7), right next to Erick's.

The donor's border (fig. 4) includes a portrait of the donor in full formal dress, plus his family arms going back four generations, and a patron saint – in this case St. Lawrence, whose death was celebrated at the 10th of August, the day of the battle of St. Quentin. It also bears a striking inscription: CATHOLICAE RELIGIONIS ERGO, ('because of the Catholic religion'). It is the first time that the words 'Catholic religion' appear on a church monument in the Netherlands. Ironically but understandably, it happened at a moment when the supremacy of this faith was waning.

The Scourging of Heliodorus, dated 1566, was put in place in the spring of 1567. As Lord of Woerden, Erick of Brunswick's mercenaries had chased the Lutherans out of the town's parish church after they occupied it during the iconoclasm of 1566. No wonder that later authors like local historian Walvis (1713) and Conrad Busken Huet (1882-1884) explained the window as a memorial to the victory over the iconoclasts.

It was only at the end of the twentieth century that this interpretation was refuted. Documents in the church archive show that production of the window started in 1564, which means that the design was long finished by then. We don't need the Iconoclasm to explain it – the iconography elaborates on the other windows in the transept, notably the ones donated by King Philip II (fig. 7) and Margaret of Parma (fig. 8), which are also about the integrity of the church and its defence. The figure of Heliodorus was already seen as a symbol of the threat of the reformation before 1566. This is borne out by the poetry of Anna Bijns, an Antwerp school teacher and the foremost lay spokesperson against the reformation of her time.

The pendant on the other side of the choir, Dirck Crabeth's *Cleansing of the Temple,* follows the text of John 2: 13-22. Arriving at the Temple, Christ saw money changers and people selling cattle, sheep and dogs. He then made a whip out of cords and drove them all away, scattered the coins of the money changers and overturned their tables. The groups of men standing around arguing refer to the Jews who ask Christ to give a sign that shows he has the authority to do this, to which Christ answers that they can even destroy the temple and he will raise it again in three days.

The genesis of this window was complicated by the political events of the time. It carries the date 1567 but by then it was already five years in the making. In 1562 Wouter Crabeth travelled to The Hague to draw William of Orange's portrait, which his brother Dirck intended to use for the donor's border. At the time of his portrait session, Orange still belonged to Philip II's immediate circle. But in 1567 when the window was near completion, he had become the leader of the Dutch Revolt against that same king. William ended up not paying for the window and when it was finally placed in 1569, his portrait was not included – no doubt because of his breach with the Habsburg house. The design for the donor's border (fig. 5) remained unexecuted so the lower part of the window had to be bricked up but the main scene was placed anyway, which shows the determination of the churchwardens to complete the glazing.

After the protestantization of the church (1573), as William of Orange's reputation as the founder of the protestant Republic grew, people started to see the subject of his window as an 'answer' to Erick of Brunswick's – where *The scourging of Heliodorus* protested against iconoclasm, the *Cleansing of the Temple* supposedly applauded the removal of Catholic clergy, rites and abuse. When the city councilmen decided in 1656 to have the bricked-up part of the window opened up again to create a newly designed donor's border with their own family arms (fig. 6), they had an anti-Catholic poem inscribed on it framed in branches of the orange tree, an obvious reference to William of Orange, whose failed donation was hereby definitively cast in a protestant light. In hindsight we must conclude that such a reading is unhistorical, as both windows formed part of a Catholic decorative program and were both designed before the events they were supposed to refer to had happened. Originally, the subject of the *Cleansing of the Temple* must also have been intended to evoke associations with the battle against the reformation.

The creation and execution of the decorative program were overseen by the powerful humanist Viglius van Aytta, president of the Secret Council and personal councillor to Charles V, Philip II and Margaret of Parma. Apparently advised by theologians from the university of Louvain he saw to it that the windows contained a devotional message as well as a political one. Whereas medieval typology stressed the parallels between Old- and New Testament stories, the creators of the Gouda decoration programme re-oriented themselves on the writings of St Augustine, who time and again stressed the superiority of the New Testament over the Old Testament. This way of thinking is exemplified in the two windows discussed here: A Godly intervention in the Old Testament is contrasted with an act of Christ, who tells doubters that with His coming, a new era has started. Mankind will need no more signs apart from what He Himself says and does.